II. EL CINE



EL CINE

ADVERTENCIA

POR AQUELLOS años, Martín Luis Guzmán y yo —bajo el seudónimo de "Fósforo", que usábamos indistintamente— nos divertíamos en escribir unas notas sobre el cinematógrafo que se publicaban en el semanario *España*, y que tuvieron cierto éxito de curiosidad entre los amigos. Nos había precedido Federico de Onís, en cuatro artículos firmados por "El Espectador".

Creo que nuestra pequeña sección cinematográfica ("Frente a la Pantalla") inauguró prácticamente la crítica del género en lengua española, y acaso fue uno de los primeros ensayos en el camino que hoy está abierto a todos —abierto aun cuando no sea, claro está, merced a nosotros: muchos pudieron también descubrirlo por cuenta propia.

Martín Luis Guzmán ha reunido sus notas al final de su libro: *A orillas del Hudson.* Cuando salió de Madrid, no volvió a ocuparse del cine. Yo continué por algún tiempo amarrado al banco.

A invitación de José Ortega y Gasset, el primero de junio del siguiente año comencé, en *El Imparcial,* una serie de crónicas cinematográficas, siempre firmadas por "Fósforo". Y, con igual seudónimo, publiqué todavía en la *Revista General* de la casa Calleja las notas finales de esta sección.

Entiendo que, por entonces, sólo "Fósforo" y cierto periodista de Minneapolis, cuyo nombre olvida mi ingratitud, consideraban el cine como asunto digno de las Musas. "Fósforo" solía cartearse con el crítico minneapolitano. Éste escribía unas disertaciones admirables sobre si era o no una necesidad estética el "desenlace" en los desarrollos dramáticos. Sus dudas partían de cierta ocasión en que nuestro crítico llegó al cine a medio drama, y —habiendo esperado a que la cinta pasara otra vez— tuvo que ver el desenlace antes de la iniciación del conflicto.

Entonces éramos dos. ¡Dichosos tiempos! Hoy sois ya muchos, oh Cocteau. Pero el cine —oh Furias— continúa lo mismo.

He querido buscar un epitafio a "Fósforo". Parece que me decidiré por éste: "Aquí yace uno que desesperó de ver revelarse un arte nuevo." *

I. "Fósforo" en España

1. *Justificación*

No se han de multiplicar los entes sin necesidad —reza un añejo proverbio filosófico—; pero conviene salir al paso a las exigencias de la vida. Una nueva literatura, una nueva crítica —la del cinematógrafo— son ya indispensables. La industria, que a veces aprovecha a las artes, contra todo lo que por ahí se declama, ha cargado de vitalidad al cinematógrafo, salvándolo del peligro de perecer olvidado como un mero pasatiempo fugitivo. (Tal fue el destino de las "sombras chinescas".) A reserva de llegar algún día a definir, mediante este registro de la mímica, una estética de la civilización contemporánea, apresurémonos a seguir, una a una, las novedades cinematográficas del día, formulando de paso tal o cual principio, cuando creamos haberlo descubierto.

Por otra parte, todo arte produce artículos de comercio, objetos de compraventa, y el que paga es el público. A los intereses de éste conviene que el nuevo arte cinematográfico esté vigilado de cerca por la crítica.

Hasta hoy, los comentarios periodísticos sobre el cine se resuelven —con rarísimas excepciones— en discursillos sentimentales, a que tanto se presta el drama cinematográfico. Y resulta que este género sentimental es el más peligroso, el más delicado; porque, en principio, todo sainete cinematográfico es aceptable; no así toda tragedia.

Ensayemos una nueva interpretación del cine. Algunos pensarán que estamos perdiendo el tiempo en niñerías. Con

* Naturalmente, mi esperanza resucitó después.—1950.

el "espíritu de pesadez" no queremos trato. Día llegará en que se aprecie la seriedad de nuestro empeño. Entretanto, no juzguemos ligeramente del valor de las cosas, y recordemos que la Universidad de Oxford, madre solemne, no ha vacilado en dedicar dos volúmenes eruditos —un *Manual* y una *Historia*— a otra de las musas menores: al ajedrez.

Octubre, 28, 1915.

2. *El porvenir del cine*

A todos los labios acude el famoso 'Sherlock Holmes' entre los antecedentes literarios del cine. Las novelas de 'Rocambole' ha tiempo que han sido olvidadas. La antigua novela criminal no parece ser el género popular más socorrido; el puesto le toca a la novela detectivesca. Se es menos sanguinario, y se gusta más del acertijo de la vida. Podemos considerar este progreso de la literatura popular como un triunfo del espíritu sobre la materia.

Pero el drama cinematográfico tiene otros abuelos más ilustres, aunque a veces, ciertamente, parezca derivar de ellos por corrupción. Toda una atmósfera de finas y raras invenciones, toda una atomización de sustancia literaria se ha tenido que producir para que sea posible esta humilde pantomima de luces.

Directa o indirectamente, conscientemente o sin saberlo, el vulgar creador de películas cede al imperio de otras mentes: junto a él andan unas sombras, hablándole al oído. Él oye a su manera el consejo, y va, ¡el pobre!, realizándolo a su manera. Si esas sombras tuvieran el poder de los dioses, de cuando en cuando le tirarían de los cabellos, como Atenea a Aquiles.

Porque, hay que decirlo de una vez, tenemos más fe en el porvenir que en el presente. El cine tiene, a nuestros ojos, todos los defectos y las excelencias de una promesa.

En tanto, nuevas invenciones van acumulándose, formando la nube de tempestad. Nuevos motivos humanos van descubriéndose. Unos pasarán al cine a través de la literatura escrita, y otros caerán directamente en su trampa o técnica.

Cada gesto humano, cada perfil de la civilización moderna, está destinado a vibrar en la pantalla. Estamos creando el cine, al paso que vivimos.

Diciembre, 2, 1915.

3. *La música y el cine*

El alma de algunos hombres flota en la música, como la de Baudelaire en los perfumes. No sabemos cuál es más inmediata, si la impresión acústica o la visual; pero nos consta que los adultos *dejan de oír a fuerza de ver,* frente a la pantalla al menos. Las mujeres, cuya psicología ofrece, regularmente, mayor número de posibilidades, *oyen y ven a un tiempo,* así como cosen y cantan a la vez, así como hablan con la boca llena de alfileres, así como son buenas y malas de un modo indiscernible y sagrado. En cambio, los niños demasiado pequeños *no ven el cine;* y, algo mayores, perciben todavía mejor la música que el cine. Cuando el cine les cansa, les hemos oído decir: "Papá, ya no quiero más música."

Tampoco sabemos si los ojos son superiores a los oídos. Parece que el hombre sensible sufre mucho de éstos. Schopenhauer y yo quisiéramos tener, como los murciélagos, el don de cerrar las orejas en determinados momentos.* El *Licenciado Vidriera,* visto por "Azorín", abandona su casa y pueblo por tal de no oír más ese estrepitoso abrir y cerrar de puertas con grosería. Pero hay un documento en contra: Grecia, que tuvo para la luz cien representaciones divinas (provisionalmente, podemos concentrarlas en los ojos garzos de la Reina del Aire, oh Ruskin), supo, es verdad, distinguir el ruido de la música —recuérdese la querella de Apolo y Marsias— pero nunca tuvo dioses del silencio. La solución de este enigma es fácil: los niños no aman todavía el silencio. Y los egipcios le decían a Herodoto: sois unos niños todavía. En cambio, todas las divinidades egipcias son divinidades del silencio. (Recuérdese a la Atenea del Partenón: míresela con su lanza al sol: se la oirá al instante

* *Años más tarde:* El cuarto acolchado de Juan Ramón Jiménez —y el de Lamartine.

resonar, como un inmenso órgano de viento.) Cuando Grecia madure, cundirá el silencio pitagórico.

¿El cine con música o el cine sin música? Dejemos este problema a nuestros sucesores críticos. Nosotros sabemos a qué atenernos. Tenemos ya una solución intermedia, muy complicada y divertida. Pero callamos. A ver qué dicen los demás.

Diciembre, 9, 1915.

4. *Las quejas del público*

Los lectores suelen atendernos. Las empresas cinematográficas, todavía no. Hemos recibido cartas. A sus puntos nos referimos.

Verdaderamente, son insoportables esos maniáticos que, en todos los salones públicos, entornan los ojos y resoplan para hacer entender a las señoras que están poseídos del delirio amoroso, y subrayan con un ósculo al aire todas las escenas de amor.

¿Y qué decir de los que comentan, en voz alta, con toda clase de chistes, los episodios de la cinta?

¿Y —oh, dioses— de los que leen en voz alta los letreros de la película, porque de otra suerte corren riesgo de no enterarse?

Pues ¿y esos espectadores vergonzantes, que no hallan medio de dar a entender a todos que, aunque ellos han ido al cine, están muy por encima del cine y lo toman con gran desdén?

Acaben de irse de una vez. Y piensen que el perfecto espectador del cine pide silencio, aislamiento y oscuridad: está trabajando, está colaborando en el acto, como el coro de la tragedia griega.

Diciembre, 23, 1915.

5. *El robo del millón de dólares*

La película consta de muchas series, y sólo hemos visto unas cuantas del principio. Reservemos el juicio. Pero podemos desde luego arriesgar algunos consejos al espectador.

La cinta propone un problema: ¿quién es el autor del robo? No hay que apresurarse: esperemos a que nos cuenten la historia completa; pero cuidemos desde ahora de fijar, no las sospechas —que serían prematuras— sino los hechos sospechosos que nos vayan impresionando. Ejemplo: es una sospecha casi inmediata que el ladrón es el viejo servidor de Hargrave; pero debemos desecharla por inmediata. En cambio, he aquí un ejemplo de un hecho sospechoso que conviene tener presente, aunque sin deducir todavía sus consecuencias: Hargrave se ha afeitado (pelo y barba) en su salita de baño, la noche misma de la escapatoria, y después aparece retratado en los periódicos con pelo y barba crecidos, como le vimos al principio. Si es un disfraz, ¿para qué disfrazarse con la cara que ya le conocían sus perseguidores?; y ¿para qué afeitarse? Observemos, meditemos, no aceptemos ningún hecho extraño sin fijarlo para ulteriores consecuencias posibles. Leamos cuentos de Poe; dediquemos diez minutos diarios al problema ... Nos negamos de antemano a creer que la casa "Tanhauser" haya incurrido en la imprudencia de proponer un enigma sin solución, o cuya solución proceda de un ardid fotográfico, imperceptible para el público.

¡Lástima que, a veces, el operador, en su deseo de ir de prisa para acabar a la hora reglamentaria o para dar lugar a una nueva venta de billetes, haga andar las cintas con una rapidez excesiva, destruyendo del todo la expresión humana, ahogando los detalles delicados y, positivamente, amenazando la salud visual de los espectadores! La desdichada Condesa Olga parecía un juguete de resorte. Sus pasos no eran pasos; sus ademanes no eran ademanes, sino una epilepsia constante ... Hay que prevenirse a tiempo contra estos abusos, antes de que se transformen en plagas.

Octubre, 28, 1915.

El enigma se mantiene. Las nuevas series sólo dan un elemento nuevo: el ver cada día menos impasible, menos dueño de sí, a ese misterioso mayordomo. Ya muchas personas han comenzado a dudar si será el propio padre de Flo-

rencia, disfrazado de "mayordomo de sí mismo" (título de comedia clásica).

En todo caso, una ligera censura: ¿por qué sigue saliendo sola esta niña, después de los anteriores percances? ¿Por qué la policía, a pesar de las reiteradas alarmas de la prensa, sigue cruzada de brazos? Porque sin eso, la película habría acabado ya. Lo cual sería lamentable, puesto que la cinta sigue conservando un alto valor cinematográfico, y los actores siguen siendo seguros y eficaces. Son hermosas las escenas de natación de Florencia, y sus horas de locura en la casa de los pescadores.

Y ¿qué hay de hechos sospechosos? ¿No tendrán conexión con el enigma esos curiosos que comienzan a visitar la casa de Florencia, atraídos por el ruido de los sucesos? ¿Cuándo, dónde, cómo volveremos a encontrar a ese Mr. White, amigo de Hargrave, que ha ofrecido sus auxilios a Florencia?

Noviembre, 4, 1915.

Tipo clásico del género detectivesco, con todas las cualidades y algunos de los defectos convencionales que le son propios, ha de pasar tiempo antes de que veamos otra cinta de igual fuerza técnica.

No es una tragedia sangrienta (compáresela con las series francesas del *Fantomas*), sino un drama deportivo, género genuinamente cinematográfico. El perro, el caballo, el coche, la bicicleta, el auto, el globo, el aeroplano y el hidroplano son sus utensilios naturales. El valor de los personajes, más que al valor moral de los combatientes, se parece al valor mecánico de los jugadores de pelota: el valor de dar un salto, el valor de arrojarse a tiempo. Norton —ese admirable *boy*— tiene una deliciosa petulancia de boxeador. Florencia maneja las armas y el caballo de una manera intachable. Hargrave es el hombre de los deportes mímicos y patéticos, capaz de vivir junto a su hija haciendo de su mayordomo, y sin darse a conocer de ella. Brain y la Condesa pueden hacer cuanto quieren. Gente apta, bien musculada, precisa; sabe nadar, remar, cabalgar. Drama deportivo puro.

Como de antemano sabemos que todo ha de acabar bien, el interés, nunca, ni en los momentos más trágicos, llega a la desesperación; no sufrimos ante esta cinta: hacemos gimnasia, gimnasia de atención, de cavilación, de curiosidad, de ansiedad, de entusiasmos, en fin.*

Entretanto, amigos míos, esto es hecho. Ha acabado "El millón". No veremos más a Florencia, la de los cabellos vaporosos... Señores: hase muerto Amadís.

Noviembre, 25, 1915.

6. *Las luces de Londres*

Tres principios son necesarios para producir una buena cinta: *1º)* buen fotógrafo; *2º)* buenos actores, y *3º)* buena literatura.**

Es esencial el primero, indispensable el segundo y excelente el último. Porque sin literatura, o con muy poca literatura, puede darse una buena cinta; pero, en cambio, si la literatura es mala, todo se ha perdido. El espectador lucha entonces entre el atractivo de la buena fotografía o los buenos actores y la repulsión que el asunto le inspira. En "Las luces de Londres", vista amarillenta e insulsa, sólo el título se salva: es mediana la fotografía, son defectuosos los actores, y pésima, intolerable, la literatura. Apenas se deben recordar algunas escenas en redor de la familia Jarvis, los cómicos ambulantes que dan a la historia un fugitivo y legítimo sabor cinematográfico. Son lamentables el tipo y caracterización del "malo" —el sobrino—, y la concepción y desempeño del "bueno" —el guardabosque. En cuanto al "bueno-malo", que es el hijo pródigo, hace lo que buenamente le deja hacer el director. La fuga de Harlod, de lo más torpe. ¡Y tanto, tanto que prometían el nombre de la obra y aquel elegante desfile de caballos ingleses con que se inicia! De paso: detestable la imprecación literaria del comienzo: "zapatero, a tus zapatos": o poesía lírica, o cine.

Noviembre, 4, 1915.

* Ejercicios de "piedad y terror", dice de la tragedia antigua Aristóteles. —1950.

** He aprendido después a estimar en mucho el trabajo del director del *film*, que hace buenos actores de gente muchas veces mediocre.—1950.

7. *El cofre negro.* ("Transatlantic Film.")

Se anuncia bien: un ambiente cargado de ciencia (de ciencia mágica: Amado Nervo no pierde una sesión); una intriga que recuerda asuntos de Poe, donde acaso los antropomorfos estén llamados a desempeñar papel importante. En medio de la noche, Sandford medita sobre las páginas de Darwin. Unas manos anhelantes arrancan los collares de las gargantas femeninas. Las visiones inesperadas del Museo de Historia Natural, de la selva virgen, del *Salvation Army*, producen un saludable desconcierto.

Un reparo: no siempe los escenarios están concebidos en el gran estilo neoyorkino.

Diciembre, 2, 1915.

Además de asuntos de Poe, en "El cofre negro" creemos descubrir influencias de Wells. Aquellas manos, aquellos ojos que parecen suspendidos en el aire, recuerdan, en efecto, *El hombre invisible.*

Y, a propósito, ¡quién viera en el cine al hombre invisible de Wells, tal como éste lo concibió! Imagine el lector las escenas de robos y de combates; las plantas de los pies que se hacen ligeramente perceptibles con el polvo y el lodo de la calle; los días de lluvia, una forma humana transparente y brillante, como una fantástica pompa de jabón; el efecto de las escenas en que el hombre invisible se va despojando de sus vestiduras y disfraces, para escapar, desnudo, a sus perseguidores; el mendigo de quien logra apoderarse, y que resopla por esos caminos con su invisible fardo a cuestas; el gato desvanecido, cuyos ojos brillan en el espacio. Y, en fin, la lenta reaparición del hombre invisible, a medida que la muerte va endureciendo las células de su organismo.*

En "El cofre negro" hay también un hombre invisible. La sala del Dr. Asley parece guardarnos muchas sorpresas. Ese orangután disecado es demasiado evidente para ser

* Mi anhelo se realizó años después.—1950.

ocioso. En cierto momento, hemos sorprendido a Asley temblando, de furor o de miedo, ante esa momia animal.

Diciembre, 16, 1915.

8. *Inspección de pantallas*

La pantalla (en términos técnicos, cuadro de proyección) del "Royalty" ofrece un visible deterioro en la línea media, hacia la derecha. En los fondos claros de las vistas, produce un efecto desagradable.

(Nota: esto se refiere al año 1915. Después no la he vuelto a ver.)

9. *El féretro de cristal*

Hay dos maneras de cinematógrafo, opuestas en apariencia, complementarias en el fondo: consiste la primera en el desarrollo rápido de un argumento rico en episodios e incidentes de todo género ("El millón", "El prisionero de Zenda"); se procura, por la segunda, el desenvolvimiento gradual y pausado de una acción relativamente sobria. A esta última clase pertenece "El féretro de cristal". Las vistas de la primera forma sacan su virtud de los grandes efectos del movimiento acumulado; las de la segunda, por el contrario, se complacen en un análisis minucioso y "no realista" del movimiento. Casi puede decirse que, en estas cintas, el cine crea los moldes puros del movimiento o, por lo menos, nos enseña a percibirlos: el proceso de una mano que desarticula cuidadosamente las piezas de algún mecanismo primoroso, o que sigue con cautela, acariciándolo, el contorno de un mueble; la trayectoria misteriosa, apenas trazada por los fanales, de dos autos que se persiguen en las tinieblas; todas cosas nuevas, que nuestros ojos descubren plácidamente.

Ambos géneros parece que son incompatibles. Así, en el "Féretro", desentonan el secuestro de Morris, el encuentro en que éste va a perecer y su salvamento inesperado, por obra de la danzante del fuego.* Y si la primera mitad de la

* Al copiar esta página, tengo la sospecha de que, hasta aquí, es mi amigo Guzmán quien habla del "Féretro". Lo descubro en cierta complacencia,

vista es superior a la segunda, se debe a que conserva su pureza de estilo: los personajes —y esto representa una era nueva, ya "evolucionada", del cine— no se mueven nunca más de lo indispensable; a veces, más que ejecutar un acto, casi lo anuncian. Sobre los momentos groseros de la acción se ha corrido un velo, y el espectador no los presencia, como no presencia, en el teatro griego puro y arcaico, la muerte o el combate entre los personajes. Este criterio antiyanqui no podría mantenerse sin la perfecta finura técnica de la cinta, que hace de cada una de sus escenas un armonioso cuadro, equilibrado en luces y sombras, distribución y peso de las masas. Así, en un ambiente de riqueza visual, se va devanando con lentitud un solo argumento, al que sirven de retornelo trágico las reiteradas visitas al hombre del féretro. Si "El cofre" procede de Poe y de Wells, "El féretro" recuerda a Stevenson. Hay en él menos "choques" y más cavilación que en Poe. Los toques trágicos no son, como en Poe, sonoros: son mudos.

Diciembre, 9, 1915.

10. *Maciste*

Sin ser una gran creación, es un animado drama de acrobatismo, con espléndidos efectos cómicos, como el de los racimos de hombres que carga Maciste en su carro.* El motivo central —persecución y salvamento de una niña— coincide con el del "Millón", y tiene su abolengo en la "Cabiria" de D'Annunzio. Los actos están cortados arbitrariamente, como a tijera y al azar. El paisaje es raro y curioso. La cinta deja una impresión confortante, y parece que, sólo de verla, también uno se vuelve hercúleo.

Diciembre, 16, 1915.

II. "Fósforo" en El Imparcial

En el semanario *España* (28 de octubre de 1915) comenzamos una serie de notas críticas sobre el cinematógrafo,

cierta sorpresa que me producen las frases, y que no suelo experimentar habitualmente cuando copio mis propias palabras. (Nota de 1921.)

* Compárese con la fábula de Héracles, Melámpigos y los Cércopes.—1950.

procurando seguir la actualidad madrileña. No repetiremos nuestras razones. Trátase de una realidad social innegable. Algunos todavía le niegan valor estético porque "no les gusta el cine"; como si la pintura dejara de ser un arte porque haya malos pintores. Vemos en el cine una nueva posibilidad de emociones, y eso basta. Más nos importa lo que promete que lo que ya lleva realizado, y esperamos el día en que se disocien definitivamente el cine y el teatro.

1. *El cine y el teatro*

Son fenómenos de diversa índole; la competencia mercantil que entre uno y otro pueda suscitarse no prueba nada. La competencia mercantil tiene manifestaciones que la misma e onomía política no puede prever: la fabricación de bicicletas redundó en perjuicio de la venta de pianos. Varios autores dividen las artes en artes del tiempo (la música, la literatura), artes del espacio (la pintura, la escultura, la danza, la pantomima) y artes mixtas (el teatro). Bajo esta categoría pondremos el cine, pero distinguiéndolo del teatro en que es una modalidad del "arte en silencio".* Como la pintura, carece de tercera dimensión, y esta desventaja aparente no es más que una nueva ventaja estética: un elemento más de "ironía" que, alejándonos del terreno práctico, nos sitúa en el escenario del arte.

Estamos, pues, desde el punto de vista práctico, más lejos del cine que del teatro. Aquella parte de emoción social que acompaña siempre a las representaciones teatrales (la calidez de la misma presencia humana) aquí desaparece, y los personajes se nos muestran como meras entidades visuales. Más realista el teatro, es por eso mismo más engañador: la idea de que hay en escena un hombre que finge un carácter distinto del suyo propio es provocada más fácilmente por el teatro que por el cine, y por eso una mala cinta es siempre más tolerable que una mala representación. (En "Resplandores y tinieblas", por ejemplo, todo lo hace la excelente fotografía.) Aparte de que en el cine —simbolización luminosa del movimiento— hay siempre una especie

* Repárese en la fecha.—1950.

de placer fisiológico que toca al psicólogo explicar. Aquella lejanía, aquella ritualidad que el griego buscaba para su arte, mediante el uso del coturno que agiganta y de la máscara que "deshumaniza", se realizan, pues, mucho mejor en el cine que en el teatro moderno.

Desde otro punto de vista más exterior, el cine nos es más cercano que el teatro: el espectáculo, prácticamente hablando, queda a la misma distancia de nuestros ojos que del objetivo de la cámara, y ésta puede llegar a una proximidad del objeto que, en el teatro, nunca se da. Aun en la vida diaria —poco ejercitados a la visión analítica de las cosas— escasas ocasiones tenemos de seguir, tan de cerca como en el cine, el movimiento de una llave en la cerradura o el de una mano que escribe. Por eso consideramos equivocado el uso de ciertos convencionalismos del movimiento que en las lejanías del teatro pueden tolerarse, pero nunca en las cercanías de la pantalla. Ejemplo: la costumbre de trazar líneas rectas para fingir que se escribe una carta. Acaso esta cercanía del objeto nos explica por qué el drama cinematográfico puede, mejor aún que el teatro, llegar a la "creación de la máscara", a establecer la relación fija entre una cara, una gesticulación especial, y un estado de ánimo o un temperamento determinados: ¡oh, aquellas máscaras que crecen —como la del 'Domingo' en la novela fantástica de Chesterton—, que crecen hasta desbordar la pantalla, y nos hincan para siempre el recuerdo de un rictus doloroso o de una risa espasmódica!

Finalmente, no es lo más conveniente para el cine el emplear artistas de teatro, aun cuando no sea necesariamente funesto. El artista de cine convenientemente integrado resultaría de ajustar el cuerpo de un gran cirquero a la cabeza de un gran actor teatral.

2. *El desvanecimiento de las máscaras*

Pues, entonces ¿qué será ver desvanecerse una máscara? ¿Qué será ver al cine destruyendo al cine? Tocamos aquí un conflicto casi irresoluble. Creemos que el anonimato absoluto convendría mucho al actor del cine; que, a ser posi-

ble, convendría renovar para cada cinta el cuadro de actores. Se nos objetará con el ejemplo de Charlot * o de la Bertini. Pero es que Charlot es siempre Charlot: un nuevo tipo cómico que ya hemos comparado a Pierrot: una nueva creación que queda fijada para siempre en el cielo estético de la pantalla, y aparece siempre semejante a sí mismo, en los varios episodios de su vida grotesca. ¡Es que cada film de Charlot es como una nueva serie del mismo drama inacabable! Así como la Bertini, ora se llame Laura o Elisa, es siempre la misma mujer (ojos, brazos, nuca, acaso cabellos sobre la frente y relámpagos de la dentadura) que mantiene en éxtasis constante al mismo personaje sentimental (Mario, Tiburcio, Jorge) y causa iguales raptos eróticos (perdonémoslo: es su única porción de arte en esta vida...) del mismo Pérez o Gómez. No: lo triste es ver —como acaba de sucedernos en algún salón de Madrid— la máscara de Norton (aquel delicioso repórter detective del "Millón") servir de disfraz a un patriota con aspecto de pordiosero, y la máscara de Olga (aquella enigmática Olga de la Sociedad de los Antifaces: cuerpo rectilíneo de donde surgía una inexplicable magia de mujer) mal ajustada sobre la cara de una aldeana tan honesta como anodina.

Cuentan que un empleado de la casa Lasky (Hollywood, California) no hace más que recorrer el país en auto, buscando los sitios adecuados para las escenas: sitio aprovechado una vez es sitio que no volverá a servir, como las vajillas en la mesa de Moctezuma. Este esfuerzo por descubrir el rasgo único del paisaje debiera también aplicarse a la selección de actores, y el director del film debiera, como hace el Creador en sus buenos ratos, "romper el molde" (no sabemos cómo), romper el molde, una vez aprovechado para una ocasión. Si hemos visto a Norton como Norton, no queremos verlo de otra manera. No nos invada —aquí también— aquel incurable mal del teatro que se revela en el solo hecho de que el crítico pueda hablar de "lo bien que estuvo Fulano *interpretando* a Cimbelina, la candidez con que Fulana *dijo las palabras* de Ofelia, o la verosimilitud con que el otro *se disfrazó* de Marchbanks". Descubrir a Fulano tras

* Ya se le llama siempre Chaplin.—1950.

de su máscara es negar el arte mímico. Además, aquí también hay que buscar la "palabra única", la "fisonomía insustituíble". El verdadero actor de cine debe suicidarse al acabar su mejor creación.

Junio, 1º, 1916.

3. *La educación sentimental*

Ya se sabe: casi no hay drama de cine en que no se puedan rastrear las fuentes más o menos "folletinescas". A veces —no con buen acuerdo— se pretende sencillamente trasladar al cine una obra literaria, y esencialmente literaria: véase el fracaso del sistema con *La Gitanilla* de Cervantes. No de otra manera pretende el loco dibujar un silbido. Los episodios del *Corazón* de Amicis han sido "filmados" con muy poca fortuna. En la cinta "De los Apeninos a los Andes", por ejemplo, las fotografías se suceden como otras tantas ilustraciones al texto (ilustraciones malas); los personajes apenas obran, y se contentan con aparecer y borrarse; de suerte que lo principal se queda en los letreros que nos van contando la historia . . . Y el Letrero es enemigo del Cine. (En el caso que examinamos, algo de concordancia y su poco de ortografía no hubieran estado de más.) La vista es oscura, nocturna, y las figuras ni siquiera alcanzan la calidad de sombras chinescas, porque, en vez de destacar su perfil sobre un fondo claro, se ahogan en la nebulosidad del ambiente. El cuento mismo, los letreros, despiertan en el público verdadero interés; porque ¿cómo pedir a la buena gente que no se conmueva ante esos dos o tres sentimientos fundamentales? La madre, la ausencia, el hijo, el pobre niño que pasa por mil vicisitudes para encontrarla . . . La buena gente lee en voz alta, y se va dejando convencer. Pero esto no constituye un éxito cinematográfico; en verdad, se trata de un nuevo género, que bien pudiéramos llamar el cuento proyectado. Ensáyenlo las empresas: en los intermedios de las vistas, proyecten alguna historieta de cincuenta líneas, un epigrama de actualidad: el éxito sería seguro. La poesía de "caligramas" podría, así, popularizarse fácilmente.

En la cinta de Amicis, el niño es el mejor personaje. Comienza a ser ya muy frecuente que los niños, en el cine al menos, resulten más diestros que los hombres. Hasta hoy no hemos visto un mal cómico de ocho años.

Finalmente, hay que decir algo del asunto; hay que decir algo de ese célebre libro de Amicis dedicado a los niños. ¿Educaríais a vuestros hijos con la sola y exclusiva lectura de cuentos de espantos? Pues entonces ¿por qué los educáis con historias de morboso sentimentalismo? Uno de los mayores daños que se puede hacer a los niños es enseñarles a leer en el *Corazón* de Edmundo de Amicis. De aquellas páginas lacrimosas —donde siempre hay niños que sufren, y criminales voluptuosidades de dolor; donde un chico no puede arrojar una bola de nieve sin que, precisamente, le estrelle los lentes a una anciano y lo deje ciego— conservamos, para toda la vida, un recuerdo casi ensangrentado. Menos daño nos hubieran hecho los cuentos de Peter Pan y, al menos, hubieran poblado nuestra fantasía infantil con imágenes elegantes de hadas y silfos.* La educación sentimental está ya condenada a muerte, y hoy queremos sustituir las aberraciones del antiguo sistema (todo construído sobre la base del miedo al coco) con las pedanterías amables del kindergarten . . .

El niño travieso de Mark Twain entra en la despensa, en la oscuridad de la noche, y a tientas, junto al frasco de veneno, encuentra siempre el de mermelada. En Amicis asistimos, infaliblemente, al envenamiento del niño que quiso probar la mermelada.

Yo sé que hay pedagogos de migajón de pan, para quienes este librejo viene a ser, digámoslo así, la única fuente donde dar a beber a las almas nuevas ciertas nociones sentimentales. Pero si estas primeras nociones no han de adquirirse en el trato mismo de las personas mayores, de los padres y los maestros, en su justa proporción y medida, ¿dónde, entonces?

* ¿Quién ha dicho que los cuentos de hadas son la literatura erótica de la infancia?—1950.

4. *La moneda rota*

Varias especies de drama cinematográfico han dado entre nosotros su celebridad a la "Transatlantic". A veces (dramas de paisaje africano y colecciones de fieras) toda la jungla de Kipling parece desfilar por sus cintas; y si entonces los hombres resultan algo convencionales y torpes, los animales siempre toman su papel por lo serio. (En Los Ángeles de California —los yanquis, para abreviar, le llaman "Los"—, en aquella Meca de la cinematografía que es el Far-West, el coronel William N. Selig ha formado un verdadero jardín zoológico para los usos del cine que, por aquí, se toca también con el circo.) Otras veces, como en "El cofre negro", la "Transatlantic" ha logrado creaciones de mayor alcance espiritual: dramas de enigma y ciencia mágica, robustamente incorporados en aquellas caras imborrables: el Doctor y su criado, el detective y sus ayudantes. No ha faltado la nota cómica o de risa que, por proceder de la imitación de Charlot el único, puede merecer algunos reparos, sin dejar de merecer el elogio: Ritchie es un autor nada común.

Faltaba, en fin, la nota humorística o de sonrisa, y ha venido a darla "La moneda rota", creada en un ambiente de fantasía encantadora. Ópera bufa, quienes no la han entendido así no la han entendido. Figuración de la vida a través de un prisma, no sé si infantil o popular, pasa por ella el Rey en persona, a la cabeza de sus legiones —infantería, caballería, artillería, banda militar y bandera—, y todo para ocupar una estación donde ha de bajar del tren un pobre diablo que lleva consigo la mitad de una perra chica. Graciosa representación de una corte a los ojos del más cándido ciudadano yanqui, a más del valor caricaturesco, tiene cierto sabor folklórico, y toda la astucia y la pintoresca ignorancia de los refranes que dice el vulgo.

Lucila —que hace dengues cómicos en medio de las situaciones más difíciles— da un paso más en el camino trazado por Mabel, la muchacha de "Keystone", y nos vuelve al sentido de la realidad, como tirándonos de la oreja, cuando estamos ya a punto de conmovernos ante la tragedia de

mascarada. ¡Gracias sean dadas al buen sentido de Lucila! ¡Quién la viera aparecer de pronto, en pleno dramón italiano, y burlarse del infame seductor, del padre ofendido, de los papeles amarillentos por el tiempo, del primo malo y del amigo bueno y pobre, y otros engendros de la misma ridiculez! En el viento virginal del Far-West, nos llega, con Lucila, un hálito de moral y de higiene... Y los múltiples episodios se desarrollan por todo un laberinto de persecuciones, luchas, coces y puñetazos, que nos hacen bien y nos confortan. La emoción del combate humano es pegadiza como un motivo musical: saltamos en el asiento, y contraemos los músculos; no se olvida más un buen golpe, un salto a tiempo, una atlética contorsión; nos entra la energía como por los nervios, afianzándose en nuestros huesos. Polo —gimnasta, héroe amado del pueblo— triunfa de diez, triunfa de veinte. Y entre un búdico resplandor de brazos (atributo del boxeador), adelanta el busto el Conde Hugo: príncipe cuando dispara el revólver, y apache si, en las peripecias de la lucha, ha perdido la botonadura del cuello o se le ha deshecho el lazo de la corbata.

Pero el asunto de "La moneda" —me diréis— es pueril, pueril... Cierto: mas es altamente cinematográfico, y todo depende de la ejecución. ¿Es menos pueril el asunto de un baile ruso?

Junio, 17, 1916.

5. *Madrid y Barcelona*

Si la "Patria Film", de Madrid, parece inspirarse en las cintas yanquis de asuntos cómicos, las casas cinematográficas de Barcelona parecen preferir, hasta hoy, los asuntos sentimentales a la manera italiana. Lo primero, menos ostentoso en apariencia, admite un escenario pobre y un vestuario de harapos; lo segundo exige trajes perfectísimos, y paisajes de tan concentrada dulzura que, al verlos, ocurre gritar, con Marinetti: "¡Matemos el Claro de Luna!" Donde el yanqui pone una pintoresca sala redonda con un tragaluz o una tronera, el italiano pone un castillo con terrazas sobre el jardín y el mar. Y, sin embargo, mientras el drama

italiano sólo pide gesticulación convencional, posturas estáticas, vestidos y adornos que podrán servir para muchas veces, y en suma, un material de teatro y unos actores de teatro, el sainete yanqui necesita de elementos cinematográficos mucho más genuinos, intensos y costosos: una fotografía capaz de todas las imposturas necesarias, un manipulador habilísimo que sepa seguir la piedra que cae o el pájaro que vuela (mejor aún: la piedra que vuela y el pájaro que cae), y eso, instalado en los sitios más incómodos y entre exquisiteces de equilibrio; que sepa retardar o acelerar a tiempo la maniobra en torno al tipo teórico de dos revoluciones por segundo (16 fotografías más o menos); que posea, en fin, todos los secretos para improvisar el acierto y, llegado el caso, no pierda la cabeza ni pretenda pegar con "syndetycon" la película que se rasga. El sainete yanqui necesita barracas que derrumbar o quemar, pianos que destrozar, animales que descuartizar; necesita actores más educados en la grotesca novedad de la mueca, en la gimnasia, en los deportes, en todas las aventuras del cuerpo, más resistentes a los malos tratos y más capaces, en general, de las sorpresas de la vida humorística. Madrid ha escogido, pues, lo más difícil, y no es mucho que se equivoque. Pero lamentamos que se siga tan de cerca a Charlot, cuando por toda la calle de Toledo se pueden hallar quince o veinte tipos nacionales tan aprovechables como aquél. Y, pues Barcelona escoge lo menos, exijámosle más.

6. *La prueba trágica*

Nos viene de Barcelona. No sólo puede figurar junto a sus modelos italianos, sino que supera a muchos en la concepción animada y en la representación de los actores. Nadie es malo, nadie es bueno profesional aquí: todos son animales medios. La escenificación, elegante; la fotografía, fina y maliciosa, sin que falten esas lejanías animadas por alguna vida diminuta, o esos cuadros evanescentes que ponen un toque de misterio. La acción tiene cierta novedad, algo perezosa a los comienzos, y algo dilatada y morbosa en la escena de los amantes junto al agua. Menos gesticulación

en los actores, supresión completa de esos "monólogos" que obligan a tanto ripio mímico, y la cinta hubiera ganado considerablemente. El héroe, por serlo, es el que ha gesticulado más. (¡Craso error, oh Niobe de piedra!) Al recuerdo de su hija muerta, se le ha deslizado un ridiculísimo ademán: hombre de teatro, al actor le estaba estorbando su mutismo y, por un instante tal vez, se imaginó que trataba con sordos. La evocación de los recuerdos se resuelve en el cine, mucho mejor que con la mímica, con el recurso fotográfico de las "apariciones".

El asunto: Marcelo de Oyarzábal, antes cómico famoso y después presidiario, logra escapar y pide trabajo en la "Emporium Film", donde su traje de espantapájaros —traje por el que ha trocado, en el campo, el uniforme del presidio— provoca la risa de los artistas. Pero el director, que se interesa por él, escucha pacientemente el relato de sus desdichas: Enriquecido y famoso, Oyarzábal hubiera vivido feliz sin la infidelidad de su esposa, que empezó por admitir los cortejos del primer galán, Claudio, obligó a Oyarzábal a un duelo con éste y, finalmente, pasando por la reconciliación y el perdón, le arrastró hasta el homicidio, en un arrebato de celos. Como en "Los payasos", la representación de un caso semejante al suyo llevó a Oyarzábal a matar en pleno escenario a la esposa y al amante.

Acabada la historia, el director quiere poner a prueba los talentos de Oyarzábal, y le da el papel de uno de sus artistas en el film que se está ensayando. La escena de prueba consiste en una riña de hampones que, para disimularse a los ojos de la autoridad, acaba en un fingido baile. La prueba se lleva a cabo con felicidad; pero el artista a quien Oyarzábal ha sustituído descubre en el brazo de éste la marca del presidio, y da aviso a la policía. Oyarzábal intenta escapar, y muere a los disparos de un guardia.

Más que el episodio, poco original, de la muerte de los amantes, en el relato mimado de Oyarzábal, nos interesa el acierto con que se le ha representado. Más que los momentos dramáticos, los de simple comedia, y los incidentes cinematográficos que atraviesan de cuando en cuando: el trasladarnos, "entre bastidores", al cine de la "Emporium", y la

prueba de lucha y baile de Oyarzábal. No así el duelo, muy desairado y soso, y sobre todo, desde que —si mal no recuerdo— un letrero previo nos anuncia su resultado. (Para darse el lujo de matar la sorpresa del desenlace, hay que contar mucho con el valor de la ejecución.) El final tiene cierta penosa verosimilitud, que puede pasar por cualidad donde faltan otras.

Salvo leves reparos, los actores me parecen discretos. La expresión angustiosa del director de la "Emporium", que no quisiera entregar al prófugo, merece recuerdo, y también la artista, su compañera de un instante en la escena simulada de los hampones, que parece querer prestar alas a su fuga, y corre tras él con un mechón desordenado sobre la frente. Morano, representando a Oyarzábal, es fuerte y claro; y Llano, en el primer galán, es insinuante. Pero hay que recordar sobre todo a la esposa —Antonia Plana—, que lleva el papel más arduo. Porque tanto el marido celoso como el amante seductor son papeles activos; en principio, todo movimiento les está bien; pero ella, la esposa, es pasiva, y ha de ser, como las adúlteras, quieta y confusa. Y en estos papeles pasivos está la paradoja, el verdadero problema del arte mímico.

Por una vez, lector, he faltado a mi regla, descubriendo las máscaras y examinando el "juego" de los actores. Valga por cortesía a los artistas españoles que han representado "La prueba trágica", y porque esta crónica ha querido ser un análisis más bien pedagógico.

Junio, 21, 1916.

7. *La pantera*

Habréis reparado, sin duda, en que el drama italiano de aventuras tiene predilección por el secuestro. A veces, como en esta cinta, el paisaje de barrancos a pico y la aparición de los gitanos le dan un sabor especial, distinto, que convendremos en considerar como una invasión del elemento balkánico en el ambiente de Italia. ¿La teoría os parece arbitraria? Decidme, por lo menos, si tiene menos valor que las que corren en cualquiera de esas obras sobre la "psicología de los pueblos". Señalemos, en "La pantera", dos rasgos in-

geniosos: el arriesgarse por un laberinto subterráneo, guiándose mediante un hilo de pólvora, y el prenderle fuego después, con un disparo, para que la caverna se derrumbe sobre los malhechores. Por la oscuridad del subterráneo, corre, temblando, la llamita, con una inquietud justiciera. La máquina que ha impresionado esta cinta tenía un objetivo de amplia y majestuosa "captación": los salones y los paisajes se desenvuelven y se alejan sin fin, en franca alegría respiratoria.

La muerte de "la pantera", en el quinto acto, es de una crueldad inútil; pero, como había que acabar con ese elemento perturbador, hubo que matarla. En verdad, la pantera —esa mujer terrible— muere de quinto acto.

8. *La tortuga*

Marca inglesa. No es una gran cinta. Aféanla convencionalismos tan gastados como el eterno primo malo que solicita en vano el amor de su prima y acaba por causarle algún daño. Tema de que han abusado las cintas italianas.

Pero esta cinta se salva por aquella curiosa investigación balística, en virtud de la cual puede establecerse la trayectoria del proyectil y, por consecuencia, identificar al delincuente. Los diversos apoyos de este proceso mecánico son: el cuerpo del muerto, la tortuga atravesada, lo mismo que la pecera de cristal en que nadaba y, en los extremos de la línea, una ventana abierta al jardín y "una puerta que cierra mal y se abre sola constantemente"; de manera que, para buscar el sitio donde ha rematado la bala, hay que ir hasta el guardarropa de la próxima habitación.

Junio, 26, 1916.

9. *Estos últimos días*

Con el último episodio de "La moneda rota", se abrió para los cines de Madrid un período de somnolencia, donde apenas brillan parpadeos. Represéntalo dignamente "Barcelona y sus misterios", pólipo cinematográfico y estorbo universal de la temporada, que sólo se mantiene porque, dígase

lo que se quiera, las vistas largas atraen y crean público, un público paciente y fiel. Aparte de la inconsistencia de su argumento, inspirado en una novela de ese Antonio Altadill recordado hace poco por Mariano de Cavia, la acción es lánguida, al punto de anular la buena impresión que al principio nos produjeron dos o tres fisonomías aceptables: la de Jaime Hernández, por ejemplo, con su chistosísima solemnidad y sus perfiles de perro astuto. ¡Y el secreto del cine patético consiste, precisamente, en la inminencia de los sucesos y percances! En este género, hay que poner al espectador en estado de figurarse, siempre, que debajo de cada butaca hay un hombre oculto, y que una mano puede salir en cualquier momento detrás de la cortina. Aun cuando nada de eso suceda. De un modo concreto, podemos establecer esta regla del género: el hombre que baja una escalera no debe llegar ileso al último escalón. Ya se comprende que, en aplicación inversa, lo patético puede consistir precisamente en que llegue ileso.

La decadencia de la marca "Nordisk" nos venía afligiendo de tiempo atrás. Días hubo en que tuvimos estas cintas por verdaderos modelos. No había dramas como aquellos dramas sobrios de "Nordisk", así como no hay sainetes como los americanos (algunos italianos, pocos, han resultado excelentes). Pero, paso a paso, los dramas de "Nordisk" fueron acercándose al incalificable tipo italiano, del que, si no me engaño, proceden. ¿Será que han empezado a poner cintas viejas? Hasta hemos oído algunas opiniones blasfemas: que el éxito de aquellas cintas procedía de las caras exóticas y los escenarios exóticos, y que el efecto se ha ido debilitando a medida que tales elementos se nos fueron haciendo habituales. A través de la decadencia, se conservan, como sello de dignidad, dos o tres rasgos característicos: el transportarnos a los interiores de un Banco o a lo largo de una calle brumosa, el conflicto económico —mucho más noble, a veces, que el sentimental— y el hacer una heroína de la mecanógrafa, musa de la nueva civilización, hondamente interpretada en la *Cándida* de George Bernard Shaw. Pero una de estas noches, las "Memorias de un criminal" —donde varios episodios se ensartan en una narración, como en la

Novela Picaresca— ha venido a recordarnos los buenos tiempos.

En los "Salteadores de salón", vivos toques cinematográficos, y una composición feliz; y en "El hijo de la guerra" —drama italiano— una finura de vestuario y decoraciones cautivadora; algunas escenas arriesgadas y de verdadero valor, a pesar de las protestas del público insulso; un "revelado" intenso de la película que, oscureciéndola levemente y sin dañarla, da un resalte agudo a las figuras y, sobre todo, una mujer de rara belleza, de turbadora belleza, que deja muy atrás a las estrellas oficiales del cine. Cuando se enfrenta con el espectador, tras el reclinatorio negro, para orar o para sufrir, en aquel ambiente de viejo castillo, tapices espesos y vidrios historiados, asistida por un coro de vaporosas mujeres, parece aconsejarse con todas las malicias de la literatura y de la pintura.

Finalmente —último atractivo de la estación— id a gozar la tibieza de la noche en el Retiro, donde el cine al aire libre calmará con sus luces verdes vuestra sensibilidad fatigada.

10. *Cristóbal Colón*

El ingeniero americano Charles J. Drossner, casado en Francia, se alista en la Legión extranjera y, herido en un combate, queda inútil para el servicio militar; esto no es un argumento de cine, sino una historia real y vivida. Drossner concibe entonces una nueva manera de actividad; forma una compañía de artistas franceses, la pone bajo la dirección del experimentado Émile Bourgeois, y, provisto de recomendaciones diplomáticas que le han abierto todas las puertas, viene a España para "filmar" la vida de Cristóbal Colón. Las escenas se impresionarán, sucesivamente, en Tordesillas, Valladolid, Santa Fe de Granada, Toledo, La Rábida, Huelva, Sevilla, Palos de Moguer, etc., adonde se irá trasladando la compañía como a otras tantas estaciones del Vía Crucis. El intérprete de Colón será M. G. Wague, de la Ópera de París. Se han mandado ya construir las tres famosas carabelas. Todo parece ir bien. Y ahora, ¡cuidado con las inexactitudes históricas, más funestas —por más popula-

res— cuando entran por los ojos que cuando entran por los oídos! La excelencia de las cosas pide que todas sus partes sean excelentes. Vaya el director con cautela y recuerde que, sobre averiguar solamente el verdadero sitio en que reposan los restos de Colón, por ejemplo, pudiera todavía provocarse una tremolina erudita. ¿Sería demasiado aconsejarle la lectura de los libros de Vignaud sobre el descubrimiento de América? Son indispensables, para apreciar la empresa de Colón, sus conocimientos geográficos y los generales de su época. Por no aprovecharse de estas obras, los mismos autores de la *Historia moderna* de Cambridge salen poco airosos del capítulo que a este asunto dedican. Finalmente: si han de trasladarnos a América, que lo hagan con algún estudio. Y nadie se ofenda por el consejo: el propio Francis Jammes, tras una lectura apresurada, ¿no ha escrito, invirtiendo sus informaciones, que los españoles, asombrados de los jinetes indios, los habían tomado por centauros?

11. *Don Juan*

Mario Bonnard interpreta en Roma, para la casa "Caesar Film", la vida del célebre Don Juan: ocasión para las empresas españolas de pensar en los asuntos de nuestro teatro. La literatura del siglo de oro parece ofrecerlos abundantes. Si algo caracteriza a la Comedia Española es lo objetivo, lo externo de la acción: las estocadas en la sombra, las confusiones entre damas tapadas y caballeros disfrazados, el uso de tramoyas como en la comedia de Tirso *En Madrid y en una casa,* las cartas delatoras, los amores, las riñas. Y no sólo la literatura: la misma historia de la época pudiera dar asunto a más de una cinta brillantísima: pongamos que sea la vida y muerte del Conde de Villamediana, Correo Mayor de Su Majestad, caballero opulento, gallardo poeta gongorino lleno de epigramas contra los vicios de la corte, aunque en todos solía incurrir. Veámosle cuando la cabalgata, en que —cuenta Góngora—, por no deslucir parándose a buscar un valioso brazalete que se le había caído al correr del caballo, prefiere perderlo y sigue galopando. Veámoslo en la justa donde se presenta con un vestido bordado de rea-

les de plata y la intencionada divisa que dice: "Mis amores son reales"; o en aquella corrida de toros en que, viéndole lancear, decía la Reina: "¡Qué bien pica el Conde!", y le contestaba el Rey: "Pica bien, pero muy alto". Imaginemos al Rey dudando entre la afición de Villamediana, a que le incita la Reina, y los celosos consejos del Conde-Duque de Olivares. Imaginémosle cuando, hallándose la Reina al balcón, viene por detrás a cubrirle los ojos con las manos, y ella, descuidada, exclama: "¡Estaos quieto, Conde!" Otra vez, hay función real en Aranjuez: se representa una Comedia de Villamediana y una de Lope de Vega. Villamediana, a media función, incendia el teatro para salvar a la Reina en brazos y hurtarle el favor de tocar sus pies. Denúncialo un pajecillo que lo ha visto huir por el jardín, llevando el precioso fardo a cuestas. Y tres meses después, el Conde de Villamediana es herido por mano desconocida, al pasar en coche por la calle Mayor. "¡Jesús! ¡Esto es hecho!", grita, y desenvaina todavía la espada al caer.

12. *El misterio de Zudora*

De la casa "Tanhauser" y de los artistas que representaron el inolvidable "Misterio del robo del millón de dólares" nada malo podía esperarse. Acaso se pueden notar en esta nueva cinta la abundancia de episodios innecesarios, lo rebuscado y angustioso del escenario en que aparecen la condesa Ofelia y sus ayudantes, y, en general, la menor elocuencia de las caras: Norton (ahora Spencer) resulta como un poco achicado, y la antigua condesa Olga (aquí Zudora) pierde casi toda su eficacia; sólo en la manera de saltar al cuello de su novio, con una espontaneidad fraternal y casta, la reconocemos. Y, con estos ligeros reparos, la cinta es la mejor que se está ahora proyectando en Madrid, la única cinematográfica y animada. ¿Qué decir del combate en el manicomio, que el público ha presenciado con gritos y aplausos? ¿Qué de las persecuciones entre la nieve? ¿De los autos volcados y los saltos mortales?

Julio, 14, 1916.

13. *Somnolencia*

Continúa la somnolencia. Las grandes casas editoras producen poco, y todo lo venden a precios extraordinarios. Las pequeñas casas, que resisten mejor el general desastre económico, como sucede a veces con los comercios modestos, se dedican a producir cintas artísticas, laboriosamente preparadas y como sin prisa de venderlas; pero de éstas ninguna nos ha llegado aún, y temo que sean poco cinematográficas y den, por ejemplo, en sustituir el ímpetu dinámico con un escenario rebuscado y un hartazgo de claros de luna. Los cines de Madrid se ven en el caso de desenterrar algunas vejeces, y se anuncian ya los reestrenos de "Cabiria", de D'Annunzio, y "La moneda rota"... Se teme que de un momento a otro el mercado europeo se quede en blanco, y entonces sería la hora de proveerlo con películas de "Nordisk", cuyo abastecimiento parece completamente asegurado. Nos libertaríamos entonces de la inútil gesticulación italiana, y, en el peor de los casos, la calidad de nuestros espectáculos ganaría en un 25 por 100, que dijera un héroe de Baroja.

En tanto, hasta los más aficionados se desalientan, y no es raro oír entre el público palabras como éstas: "Si ese hombre atado, maniatado y amordazado logra aún salvarse a fuerza de tirones, yo me marcho y no vuelvo más al cine."

Porque hace falta una revolución. Alguna, es verdad, ha intentado cierto "cine" al aire libre, pero tomando la cosa por el lado humorístico. Cuentan que el director ha comprado y ha ajustado de cualquier modo varios pedazos de películas, de suerte que cuando un hombre levanta sobre el otro un puñal y el público espera un cruel desenlace, súbitamente aparece una pareja de amantes, destacado su perfil de palomas sobre un plateado fondo marino; cuando un potro desbocado va a arrojarse a un precipicio llevando consigo al raptor y la raptada, y esperáis ver rodar los cuerpos por los barrancos, aparece, improviso, un león recorriendo a grandes pasos su jaula, o un señor con el entrecejo fruncido meditando un crimen por telegrafía inalámbrica.

Y el público grita y patea. Y el director, que va y viene

por entre sus víctimas con una envidiable serenidad, se enfrenta con todos y dice: "¿Os parece poco por un real?"

14. *La creación de un mito*

Habíamos anunciado que Charlot, rebasando el campo del cinematógrafo, saldría a la vida trocado en nuevo tipo cómico tan consistente como Pierrot. Y ¿quién no recuerda el Charlot del Carnaval? ¿Quién no ha visto los Charlots que se vendían en la feria de San Juan? ¿Y en el teatro de variedades del Retiro, el Charlot del restaurante acrobático? ¿Y en el circo de Atocha, el excelente Charlot de los trapecios? ¿Y, en los toros, el Charlot torero? Y véase cómo, en distintas aplicaciones, se saca partido de cada uno de los atributos del nuevo ente mitológico, del sombrero y del bastoncillo, del traje y aun las botas. Por las calles, en las paredes, vense Charlots toscamente pintados. Héroe impertinente de la risa, su recuerdo se asocia al de dos o tres gestos fundamentales: un saludo, un golpe y un salto. Chaplin ha logrado una de las invenciones más sutiles: ha inventado el *frisson nouveau.* Y ya para siempre, como emblema de la sensibilidad popular de nuestro tiempo, Charlot piruetea, piruetea "más serio que un enterrador". Señálese la hora para el día en que se reduzcan todos los espectáculos públicos (el circo, las "variedades") a evoluciones de temas, como se ha hecho ya con el teatro; señálese la hora en que Charlot aparece, primera influencia palmaria del cinematógrafo en la vida, imprimiendo un nuevo, diminuto temblor en el desarrollo de las cosas humanas.

15. *Los misterios de Nueva York*

Con mejor fortuna que la primera serie, se ha desarrollado la segunda, donde la emoción grosera del crimen aparece sustituída por un interés científico general, que da por momentos a la cinta un carácter de revista o de exposición.

Ya se sabe que la literatura folletinesca francesa tiende a la representación del crimen, mientras que la inglesa tiende a plantear la investigación policíaca que le sucede; de

modo que el problema patético de aquélla se resuelve, en ésta, en problema lógico. (El lector, si es cultivado, puede asociar fácilmente este fenómeno con el recuerdo de la *Lógica* de John Stuart Mill, verdadero "pulso" de la mentalidad inglesa.) Y tales tendencias no dejan de reflejarse en el cine, cuyos asuntos proceden por los mismos pasos del folletín. La primera serie de "Los misterios" —concepción apresurada de Decourcelle— es un claro ejemplo. Pero en la segunda serie parece que se ha aprovechado otra inspiración genuina del cine francés: la de esas "revistas científicas" que no se han vuelto a hacer desde la Guerra Europea. ¿Cuándo veremos otra vez en el cine el cultivo de los crisantemos, la vida de la langosta o los perjuicios de las moscas? ¿A nadie le ha ocurrido (¡oh, Fabre, gran poeta de Aviñón!) montar un laboratorio especial para presentar en el cine los amores de los alacranes y de las arañas, o la perseverancia del escarabajo sagrado? * Un procedimiento especial de iluminación instantánea por medio de la chispa eléctrica permite ya fotografiar la trayectoria de las balas. ¿Cuándo lo veremos en el cine? Es así como nuestros sentidos ganan capacidad sobre el caos externo, y vamos, poco a poco, penetrando en la región inhollada del ultravioleta y del infrarrojo.

16. *El "cine" para niños*

No está aún suficientemente desarrollada entre nosotros la costumbre de dedicar a los niños sesiones especiales, y todo lo que en tal sentido se haga será provechoso. Las sesiones ordinarias de cine no convienen en manera alguna a los niños: las groseras emociones del drama cinematográfico, cuya brusquedad puede aprovechar o ser indiferente a los adultos, destrozan la psicología infantil. ¿Hay algo más penoso que el oír, por esos salones, a un padre explicándole a su hija pequeña, con todos los imaginables disimulos, un caso de seducción o adulterio?

Mrs. Frederick Levy, de Kentucky, no pudo tolerar un día las angustias que algunas escenas cinematográficas cau-

* Walt Disney realizó más tarde nuestro sueño, dando la vida del desierto.—1955.

saban en sus hijos. Logró la cooperación de un empresario e ideó las *matinées* infantiles. Una junta de censura, especialmente formada y compuesta de veintisiete mujeres, aprobaba los programas: cuentos de hadas, pasajes históricos, enseñanzas científicas y algunos sainetes adecuados. El movimiento ganó pronto a los demás cines, se propagó a otras ciudades, y al fin la costumbre se hizo general. En los anales de la cinematografía se conoce esta campaña con el nombre de los *better films*.

Recientemente, en un congreso de madres de La Habana, se decidió pedir al gobierno una censura encaminada a los mismos fines; pero se ha advertido, con razón, que es a la obra privada, a los padres de familia a quienes incumbe esta vigilancia.

En Francia, el Ministerio del Interior ha ofrecido a los delegados de varias sociedades benéficas el interesarse por la "purificación del cine", y en las revistas especiales de Francia se habla de abrir salones *ad hoc* para los niños.

Hacemos votos porque nuestros cines establezcan de un modo regular y cierto la costumbre de las sesiones infantiles, y hagan venir a Madrid las cintas especiales que tanto ignoramos aquí y tanto abundan ya en el mercado. Por ejemplo: la casa francesa "Heuze et Diamant-Berger" produce actualmente una serie de escenas dirigidas por el dibujante Poulbot, a que se ha llamado *Les petits Poulbots* y que se dedican a los niños. ¿Por qué no traer a Madrid *Les petits Poulbots* o las celebérrimas *Moving Pictures* de los Estados Unidos, que contaban las aventuras de dos adolescentes? Los cines no debieran limitarse pasivamente a lo que las casas alquiladoras ofrecen; debieran informarse de lo que anda por el mercado y exigir al alquilador que lo importe. Por eso sucede lo que sucede: la "Transatlantic" terminará a mediados de septiembre "Las aventuras del Rey O'The Ruig", una historia de circo en 30 bobinas, donde hay para unas quince semanas. Pues bien; ya veréis cuántos siglos tarda en llegar a Madrid; ya veréis cuánto tardará "El bombero", de Chaplin. Cuando vemos una vista en Madrid, sucede algunas veces que están ya cansados de verla en Barcelona. Pero volvamos a nuestro asunto: los indiferentes del cine lo acep-

tan, por lo menos, como espectáculo infantil; hasta ellos quedarían satisfechos con que se reglamentara la sesión para niños.

17. *En los campamentos del cine*

(Una investigación moral)

En California, el cine ha creado inmensos establecimientos que alcanzan las proporciones de pequeñas ciudades, y que pueden considerarse como la última evolución del Carro del Corpus o de la barraca del titiritero. La población de estas ciudades de nuevo tipo vive, como es de suponer, una vida singularísima, adecuada toda a las necesidades de su trabajo.

Ahora bien, toda asociación especial requiere sus leyes y hasta su ética propia en ocasiones. Un pueblo en peregrinación, por ejemplo, acaba por forjarse un concepto del bien y el mal que no siempre coincide con el concepto del bien y el mal entre los pueblos sedentarios. Para conducir el Arca a través del desierto —gran operación militar— hay que transformar el gobierno de las tribus y la celebración de los ritos: el pueblo que llega a la Tierra Prometida no es ya el mismo que salió de la tierra de los Faraones. La sola idea de que se vive en un ambiente provisional puede alterar el criterio de las costumbres. Véase la primera jornada del *Decamerón:* es un cuadro vivo de las transformaciones sociales producidas por la idea de provisionalidad, cuando la peste florentina de 1348. Las redes de la moral se aflojan, y se apodera del ánimo una sed trágica de placeres. Los caballeros y las damas se entretienen contando cuentos: es para olvidar que los acecha la Muerte. Asimismo, la vida bajo la tienda fue siempre ocasión a nuevas filosofías y religiones: de la tienda semítica ha venido el sistema que nos gobierna. Y el día de la paz, de las trincheras nos van a venir unas tablas de virtudes insospechadas. En suma: que la forma dialectal de la vida engendra también una moral dialectal.

Sucedió, pues —y nada tendría de extraordinario—, que comenzaron a circular rumores insistentes sobre la mala vida

de las ciudades cinematográficas. La promiscuidad, decían, ha alcanzado los peores extremos del abuso. Las licencias de la representación fácilmente se convierten en realidad licenciosa. Cierta distinguida joven de Los Ángeles renunció a sus sueños de actriz mímica:

—Porque —dijo a sus amigas— en esos campamentos no es posible permanecer un solo día sin grave sacrificio de la moral.

Al fin, la Cámara de Comercio y la prensa de Portland (Oregon) se convencieron de que la vida era intolerable en los estudios de la California del Sur —la pintoresca tierra semimexicana de los cuentos de Bret Harte—; y el profesor William C. Harrington, de la Universidad del Pacífico, salió delegado para un viaje de inspección moral, provisto de poderes policíacos y acompañado de algunos ayudantes.

Imaginémoslos metidos en una verdadera aventura cinematográfica, disfrazado aquél de maquinista, éste de chófer, y el otro probablemente de actor especialista en papeles de hijo pródigo... Así logró la cuadrilla del profesor Harrington penetrar en los interiores de los estudios. Y, ¡oh sorpresa!, cuando esperaban encontrarse con un infierno anárquico, se encontraron con un disciplinado cuartel.

—Aquí —contaba una joven universitaria, que se ayuda trabajando para el cine durante el verano—, si el director sorprende a uno de los actores echándome el brazo por la cintura, fuera de los casos en que la representación lo exige, ya está despedido de la casa.

Una formidable guardia sagrada, compuesta de mujeres, vela por la conducta de las actrices. Su fallo no admite apelación, y ni siquiera requiere prueba. Cuando una de estas vestales señala con el dedo a cualquiera de esas criaturas rubias y elásticas que admiramos en los films californianos, el director obedece como obedece un niño a su madre, y el pobre angelito o diablejo rubio es despedido.

El informe del profesor Harrington es edificante.

—¡Ya lo decía yo! —explicaba de vuelta de su expedición—. Aunque los salarios y la profesión misma parezcan invitar a una vida de lujo y vicios, esos ojos brillantes, esos saltos ágiles, esos movimientos justos y rápidos, eran para

mí indicio suficiente del vigor que sólo se compadece con una vida templada y regular.

Y es que el dinero se defiende. ¡Buenas resultarían las obras, a poco que las empresas descuidaran la conducta de los actores! *

18. *La última evolución del cine*

Brander Matthews, profesor de literatura dramática en la Universidad de Columbia (Nueva York), comentaba recientemente en *The North American Review* ciertas palabras de Howells, quien, desde el punto de vista del autor dramático, veía en el cine una amenaza para el teatro, y lamentaba resueltamente los progresos del drama óptico.

"El cinematógrafo tiene un poder y un alcance prodigiosos —decía Howells—; nada hay que no pueda llevar a cabo, con excepción de satisfacer el gusto y contentar el espíritu." Y Brander Matthews lo tranquilizaba, advirtiendo que el cine no puede ser una verdadera amenaza para el teatro, porque aquél se dedica a los ojos, al conflicto físico y al efecto pictórico, mientras que éste opera con el conflicto psicológico y la creación de caracteres, y más bien se dirige a la inteligencia. A tal punto —añade— que si alguna consecuencia ha tenido para el teatro la aparición del cine, ha sido una consecuencia saludable: el purificar el noble escenario de la tragedia de toda mojiganga grotesca, o de toda nueva obra del tipo melodramático, géneros que convienen particularmente al cine.

Sin ser estas opiniones completamente exactas, tienen su parte de verdad; pero en todo caso, son contrarias al cine: lo consideran como cosa inferior y desdeñable, como una epidemia, más que como un arte incipiente. No es extraño: el autor dramático ve en el cine lo que el artista manual en los procedimientos de la industria mecánica, o lo que el barbero ve en la "Gillette" y en la "Auto-Strop". Y el antiguo profesor universitario, aunque dotado de cierta agilidad periodística, no puede menos de ver con desconfianza las novedades no sancionadas por la tradición y no catalogadas aún en los manuales.

* Mucho habría que decir sobre esto...—1950.

Pero lo importante es que el cine amenaza atacar al teatro precisamente en su terreno; o, mejor dicho, en el terreno que Brander Matthews cree exclusivo del teatro: el de la creación de caracteres, el del análisis psicológico.

Verdad es que esas deplorables cintas sentimentales (gestos exagerados, lentitud ripiosa en el desarrollo de la acción, escenas inútiles sin más valor que el del ya intolerable "estudio fotográfico", bellezas de tarjeta postal y otros excesos), verdad es que estas abominables cintas sentimentales ya habían intentado a su manera (¡y qué manera!) algo que pretendía pasar por drama cinematográfico. Pero es inútil insistir en la censura de género tan deplorable.

Verdad es que los septentrionales ("Nordisk" a la cabeza) intentaron un drama cinematográfico que tenía también ambiciones de drama íntimo: tomaban de los italianos algo de la claridad del paisaje y de los escenarios abiertos; y, como su mímica era más sobria y su expresión un tanto nueva a nuestros ojos, alcanzaban éxitos francos. Pero la Guerra parece haber cortado ya este camino, como ha detenido la evolución del cine francés.

Quedaban los Estados Unidos. Donde, tras de algunas creaciones clásicas ("El cofre negro", "La moneda rota"), se viene abusando de la película misteriosa, detectivesca, de luchas y escapatorias y muertes, incendios y naufragios, autos e hidroplanos. Pero he aquí que Maurice Tourneur, gran creador de cintas cuya última obra importante es "El pájaro azul", anuncia la evolución del cine: la mímica, como la técnica —asegura—, se ha desarrollado poderosamente en el drama físico de sobresaltos; puede ya intentarse el drama contenido, interior. El atleta empieza a ejercitarse levantando los pesos de un solo impulso: poco a poco, aprende a levantarlos con esa lentitud temblorosa que arrebata a los públicos. La cercanía del cine —imposible en un escenario— permite sacar recursos mímicos inconcebibles hasta del más leve pestañeo; y la alucinación objetiva del cine, que tampoco puede igualar el teatro, logra producir relaciones sutilísimas de sensibilidad entre una fisonomía y un carácter. La fotografía cinematográfica —no según cuadros a la manera *pompier*, sino caprichosos y has-

ta inarmónicos: un cerrojo, dos manos lazadas que esconden un objeto, un brazo que sale de una cortina— ahorra una cantidad de explicaciones que la mímica teatral necesita como suplemento, en el mismo grado en que las necesita la llamada música descriptiva.

En España sólo seguimos a retazos esas transformaciones del cine, pero tal o cual vista de la nueva especie, que hemos sorprendido en exhibiciones privadas, nos parece que presenta todavía una mezcla entre los procedimientos de la antigua técnica y la nueva, y que trata a veces, por ejemplo, de dar todavía una solución física a un conflicto de orden espiritual. No hay que exagerar: nunca hemos de ver "filmado" el *Werther*, o el *Obermann*, o el *Adolfo*.

19. *La parábola de la flor*

Rob Wagner, un veterano del cine, insiste, en el *Saturday Evening Post*, en que el subterfugio fotográfico es un procedimiento indispensable del cine, y mucho más habitual de lo que los espectadores suponen.

Todos, en efecto, comprenden que una aparición o una desaparición fantásticas, un gato que vuela, una estrella que se descuelga y rompe el telescopio del sabio, o el derrumbamiento de la Torre Eiffel bajo el peso de una señora muy gorda, son engaños ópticos producidos por superposición de fotografías, empleo de espejos, interrupciones que permiten la sustitución de objetos, y demás maniobras análogas que alguna vez explicaremos.

Pero, en cambio, la mayoría se asombra del gran chaparrón que tiene que padecer Fatty en "La casa a flote", y supone que la escena se ha desarrollado en plena tormenta.

Y no hay tal: cualquier aficionado conoce los efectos de la lluvia sobre la placa sensible: la luz "se empapa", y los chispazos arbitrarios aquí y allá producen combinaciones absurdas. El trabajo rapidísimo de la cámara cinematográfica resulta de todo punto imposible en día de lluvia. Además, no siempre se pueden aplazar los trabajos hasta que no sobrevenga el meteoro; y los directores necesitan que la lluvia

acuda, obediente a su mandato, en el momento preciso, y se marche cuando ya no haga falta.

El milagro se obtiene con los ventarrones producidos por abanicos eléctricos, con regaderas, mangas y otros instrumentos semejantes. La regla consiste en hacer bajo especie diminuta lo que después se proyectará amplificado.

Considérese, además, que una sola raya de lápiz sobre la película puede hacer desaparecer elementos importantísimos del paisaje; considérese que, al tomar la exposición, cualquier árbol puede servir, según la distancia a que se encuentre del objetivo, para ocultar un hombre, un aparato automático, y hasta una ciudad que esté en el fondo.

El *camouflage*, que tal importancia ha adquirido durante la Guerra, comenzó en el cine. En Francia, con sabio acuerdo, han hecho director del servicio de *camouflage* a un caricaturista (entiendo que al del *Petit Parisien*), porque el caricaturista es el que conoce mejor el gesto de las cosas, las fibras nerviosas esenciales de las fisonomías; luego es también el que mejor puede disimularlas. Si en los Estados Unidos no lo han hecho ya, debieran pensar seriamente en encargar de la dirección del *camouflage* a ur. director de cine. Dar gato por liebre es su principal oficio. Estos señores son capaces de transformar una casita de madera, perdida en la horrible Omaha, en un poético castillo normando, con ayuda de dos o tres cucuruchos de papel.

Y vayan algunas historias para amenizar esta lectura:

Un día se trataba de presentar una lluvia, y hubo que desistir y dejarlo para mejor ocasión. ¿Adivina el lector por qué? Porque empezó efectivamente a llover.

Otro día se trataba de presentar un banquete en una sala enorme. Pero el fracaso fue espantoso y hubo que rehacer la película. ¿La causa? Las habitaciones y salas del cine son, positivamente, lo que era el teatro para el gran dramaturgo: una habitación sin una pared —que es el hueco del telón. Más aún, porque a veces no tienen más que dos muros para formar un diedro, y frecuentemente sólo medio techo les basta. De otro modo, no se obtendría la iluminación necesaria. Para presentar, pues, el enorme festín, casi hubo que hacerlo al aire libre. Al director, por una debilidad de

realista nato, se le ocurrió servir a sus artistas un verdadero banquete, sin subterfugio. Resultado: de todos los puntos de la tierra acudieron, movilizadas, las moscas. La mesa se llenó de moscas, y también las manos y las caras de los artistas. Desde ese día el director ordenó que, en casos semejantes, se sirvieran manjares envenenados y, a ser posible, mortales desde lejos para las moscas.

Otra vez había que presentar un ciclón que, arrasando una hacienda de Kansas, daba al traste con un campanario, arrancaba árboles de raíz, y arrastraba a las vacas hasta el Estado vecino. Y todo se hizo dentro del estudio, sin alarmar a nadie ni dar parte a la policía. Los transeúntes no se percataron siquiera. La zona devastada no era mayor que el tapiz de la biblioteca. Las casas y vacas se compraron en la próxima juguetería; y el ciclón se produjo mediante dos ventiladores dispuestos en los ángulos, cuyas corrientes confluían en un punto.

En cuanto al procedimiento de "Tío vivo", para hacer que treinta pobres diablos representen un ejército de varios centenares de hombres, no necesita explicación: los que salen por aquí vuelven a entrar por allá.

No, dice Rob Wagner, decididamente, fotografiar un episodio real puede hacerlo cualquiera, pero fingirlo sólo puede hacerlo un artista. En efecto: retratar al Rey en unas carreras no es cosa difícil; en cambio, sólo un técnico es capaz de presentarnos al Rey dándose de puñetazos con sus Ministros.

Y la fábula tiene moraleja. Veamos:

Hace poco observaba Enrique Díez-Canedo que la opinión más vulgar en materia de arte gira siempre en torno a los tópicos del llamado realismo, y suele manifestarse en estos dos extremos paradójicos:

—¡Linda flor natural! Se diría que es artificial.

—¡Linda flor artificial! Parece natural.

¿A qué queda, pues, reducida la teoría del arte como imitación de la naturaleza? ¿A qué, la teoría —no menos rancia— de la naturaleza como imitación del arte? Ambas quedan conciliadas en esta fórmula: el arte es cosa distinta, campo aparte en la naturaleza. Es, como dicen los tratadis-

tas, otra naturaleza, otra forma de la creación; aunque no puede menos de valerse de objetos naturales, porque da la pícara casualidad de que no contamos con otro linaje de objetos.

El arte es lo que la naturaleza nunca será, y la naturaleza es lo que el arte nunca será. (Esto, prescindiendo de que el arte sea una parte, en sí, de la naturaleza, que no tiene por qué imitar necesariamente a la otra parte, aunque se le parezca en el aire de familia.) Y, ya se sabe, lo que nunca hemos de ser se transforma, a poco que nos pongamos sentimentales, en lo que quisiéramos ser. Lo ajeno se convierte en lo ideal: Flérida era dulce y sabrosa como la fruta ajena. El parecer verdadera se convierte, merced a una desviación sentimental, en el grado sumo de perfección para la flor de trapo. El parecer artificial se convierte, por igual proceso o desliz, en el toque supremo de la flor crecida en los jardines.

—Eso es inverosímil —oímos decir al espectador impertinente—. Un niño de cinco años no puede saltar así de un auto a una locomotora en marcha. (¡Y por eso precisamente es mejor, insigne gaznápiro! Porque es una novedad, una ganancia definitiva sobre los valores acostumbrados de la existencia.)

Pero a poco que la película italiana, la lagartísima película, nos pinte un primo empeñado en robarle la herencia a la prima huérfana (Mario contra Anarda, o Anacleto contra Epidonia), ya oímos decir al espectador impertinente:

—¡Eso! ¡Eso es la realidad!

Y es que, en el fondo, confundimos (preciosa confusión) lo real con lo feo. Unos le tenemos saña, y otros le tienen una afición depravada de escatófagos. El realismo estético así entendido se reduce al "feísmo" estético: entre un lago de oro de crepúsculo, y un charco pululante de moscas verdes, no vacila el "realista". Siempre escoge por el olfato, pero siempre al revés.

Muy bien entendía el misterio del arte aquel zumbón amigo mío que, viéndome un día con una exquisita flor en la solapa, me preguntó:

—Y ¿dónde te pintan a ti tus flores naturales?